Memling



E. A. Seemanns Künstlermappen

54



Hans Memling

Acht farbige Wiedergaben seiner Gemälde

Mit einer Einführung von Werner Teupser



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Die Farbentafeln:

Auf dem Umschlag: Maria mit dem Kinde (Wien, Staatsgalerie)

1. Niccolò Spinelli (Antwerpen, Museum)
2. Barbara Moreel (Brüssel, Museum)
3. Passion Christi (Turin, Pinakothek)
4. Hl. Stephanus und hl. Christophorus (Weimar, Schloß)
5. Madonna mit dem Apfel (Brügge, Johannishospital)
6. Martin von Nieuwenhoven (Brügge, Johannishospital)
7. Die hl. Ursula (Brügge, Johannishospital)
8. Ankunft der hl. Ursula in Rom (Brügge, Johannishospital)

Auf dem Titelblatt: Der Ursulaschrein in Brügge

Hans Memling nimmt in der Geschichte der altniederländischen Malerei eine sehr eigenartige und eindrucksvolle Stellung ein. Er bildet gleichsam die Überleitung von den in strenger Folgerichtigkeit und mit ursprünglicher Entdeckerfreude gewiesenen Bahnen der Gebrüder van Eyck und ihrer Schulnachfolger, sowie von den kompositionellen Gedanken und Gestalten eines Rogier van der Weyden zu den neuen Bewegungen, die um 1500 in allen nordischen Ländern universal vor sich gehen. Dabei ist er freilich kein Neuerer im Sinne der großen Wegweiser, die in der ersten Generation des niederländischen Quattrocento dem allgemeinen künstlerischen Niveau den maßgebenden Charakter verliehen, sondern bildet eine in sich abgeschlossene Erscheinung in einer Entwicklungsphase des Selbstbesinnens, das naturgemäß gegen Ende des Jahrhunderts sich einstellen mußte. In dieser Zeit machen sich schon in der niederländischen Schule Bestrebungen bemerkbar, die nach einer Auflösung streng nationaler Tendenzen zielen. Als Künstler einer solchen Generation, die von überlieferten Formen lebt und zehrt, mag Memling auf den ersten Blick angesprochen werden. Trotz allem ist er zweifellos die liebenswerteste und poetischste Gestalt der alten Niederländer geworden. Als ein Meister in der Gestaltung alles Zuständlichen, als liebevoller und heiterer Erzähler, als Former großer, abgerundeter und klar disponierter Kompositionen und als ein Porträtist, der mit klarem Blick den Menschen zu erfassen vermag, ist er dem Deutschen sogar zur vertrautesten Persönlichkeit der alten Niederländer geworden. Schon in einer Zeit, als man sich unter dem Einfluß romantischer Ideen vermehrt dem Studium alter Kunst zuwandte, wurde er als ein Geist erkannt, der am reinsten das Wesen altniederländischer Kunst widerzuspiegeln schien.

Memlings Wesen ist freilich nicht ganz zu erfassen, wenn man ihn aus dem zeitlichen Rahmen, in dem er gelebt hat, herauslöst und als künstlerische Kraft an sich betrachtet. Das Werk Memlings, das in einem großen Umfange uns überkommen ist, bietet den besten Beweis, mit welcher inneren Gesetzmäßigkeit die Gotik in den Niederlanden bis zum Ende des 15. Jahrhunderts sich fortsetzt. In dem Geiste Memlings wird die große Errungenschaft der vorangegangenen Periode, die Kunst des Genter Altars und Rogiers van der Weyden aufgenommen. Eine Vereinigung geht in dem Künstler vor sich. Zu einer höheren Einheit will der Meister alle die Entwicklungsphasen, in die ihn die Tradition und seine eigene Zeit verweist, zusammenfassen. Kein Wunder, wenn dabei auch die künstlerischen Ideale seiner Zeitgenossen, eines Dierck Bouts auf ihn wirken, und selbst der Genter Hugo van der Goes nicht ohne Einfluß bleibt. Wenn wir dann bedenken, daß seine letzten Werke sogar Berührung mit italienischer Renaissance aufweisen, und der aus Holland nach Brügge eingewanderte Gerard David, der 1484 in die Zunft aufgenommen wird und bald eine große Schule begründet, lange Mitarbeiter Memlings war, so erscheint unser Künstler auch von hervorragender entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung, die auch auf seine Nachfolger an gewaltigem Ausmaße gewinnt.

Von seinem Leben ist uns freilich außerordentlich wenig überliefert, so daß eine große Legende sich seiner menschlichen Schicksale bemächtigen konnte. Das einzige, sichere Datum ist das seines Todes, der am 11. August 1494 erfolgte. So berichtet es wenigstens das Tagebuch des Kirchenschreibers von S. Donat zu Brügge, von dem wir auch erfahren, daß der Meister aus Deutschland, aus der Diözese Mainz stammt. Dadurch werden wir auf seinen Namen gewiesen, da es in der Mainzer Gegend einen Ort Mömlingen gibt, woher die Familie wohl gekommen sein mag. Freilich kann man aus dem großen Werk Memlings, das wir besitzen, bisher keine maßgebenden Stileigenschaften herauslesen, die eine Berührung mit deutscher Kunst eindeutig erkennen ließen. Wie man aus den Ursulabildern des Brügger Johannishospitals sieht, scheint der Künstler zwar Basel und Köln zu kennen, deren Stadtsilhouetten er getreu zu konterfeien suchte. Indessen braucht uns das doch nicht vermuten zu lassen, daß er etwa über Köln in die Niederlande eingedrungen ist. Im Gegenteil erscheint seine Kunst durchaus in ihrem Wesen echt niederländisch und nach mehreren stilkritischen Indizien seiner Bilder ist Memling sogar neben Hugo van der Goes ein echter Schüler Rogiers van der Weyden gewesen. Dieser war 1464 in Brüssel, wo auch der Schüler „Hans“ zunächst in die Lehre gegangen sein mag, gestorben, und zwei Jahre später,

1466, ist Memling in Brügge urkundlich nachzuweisen, in dem er, ohne es längere Zeit zu verlassen, bis zu seinem Tode blieb. Das Inventar der Margarethe von Österreich, der Statthalterin der Niederlande, vom Jahre 1516 bestätigt dann auch das Schulverhältnis, in dem es von einem Triptychon des Rogier berichtet, an dem der maistre Hans mitgeholfen habe.

Hätten wir diesen Hinweis auf Memlings Herkunft nicht, so würde doch das früheste Werk zur Genüge seine Schulung verraten: der 1468 entstandene Altar, der sich in Chatsworth, beim Duke of Devonshire befindet. Wie kein anderes schließt sich dieses Werk, das wohl bei Gelegenheit der Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarethe von York entstanden sein mag, als viele Engländer nach Brügge gekommen waren, an die Entwicklung Rogiers van der Weyden an. Das Mittelstück, das die Madonna mit Heiligen und den Stiftern darstellt, ist mit den Flügeln, die Johannes den Evangelisten und Johannes den Täufer zeigen, in zusammenfassender Raumdarstellung gegeben. Die beiden Heiligen auf den Flügeln sind hier in derselben Räumlichkeit gedacht, die auch die Mitte umfaßt. Diese ergänzende Raumerweiterung der Mitte durch die Flügel ist nun in der altniederländischen Malerei nur bei Rogiers Sakramentsaltar zu beobachten, der die alleinige Voraussetzung sein mag, aus der der Meister erwachsen sein kann. Dabei bleiben die Gestalten in strenger Symmetrie gebunden, eminent plastisch, gleichfalls im Sinne Rogiers, dessen Handschrift bis in die Behandlung des Bartes, der Augen und der Erscheinungen zu verfolgen ist. Wenn wir nun hier im Gegensatz zu Rogier in eine profane Architektur geführt werden, so tritt uns in diesem frühen Werke ein wesentlicher Zug Memlings entgegen: seine Verbürgerlichung. Memling ist mehr als ein anderer Künstler vor ihm für bürgerliche Kreise tätig gewesen, und schon dadurch mußte seine Kunst ein anderes Gepräge erhalten. Noch einen anderen Aufschluß kann uns der Altar über seinen Vollbringer geben. Auf dem linken Flügel hält sich hinter Johannes dem Täufer ein Mann an einer Säule im Hintergrund. Sieht man in dieser Gestalt ein Selbstporträt des Künstlers, der in jugendlichem Mannesalter erscheint, so kann sein Geburtsdatum wohl mit Sicherheit in die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts verlegt werden.

Dieser Altar von 1468, obwohl als frühestes Werk erhalten, zeigt uns den Künstler gleich in einer festen, stilistischen Form und Geschlossenheit. Trotzdem ist er gestaltet nach einer künstlerischen Art, die nicht gering eingeschätzt werden darf. Die heitere Anmut und feierliche Harmonie, die alle Figuren umgibt, mag leise auf ein deutsches Empfinden deuten. Eine herbe Repräsentation, zu der gerade ein solches Existenzbild hatte verlocken können, ist vermieden, und die Art und Weise, wie die Landschaft im Hintergrund gleichsam als erweiterter Innenraum gedacht ist, gibt einen ursprünglichen Beweis von einem großen Gefühl für allseitige Durchdringung des Bildaufbaues.

Einen persönlicheren Eindruck von Memlings jugendlichem Schaffen gewinnt man freilich in einem anderen Frühwerk, dem männlichen Bildnis des Niccolò Forzore di Spinelli des Antwerpener Museums (Taf. 1). Dieses Bild, das lange Zeit dem Antonello da Messina zugeschrieben wurde, stellt einen Mann dar, der mit seiner Linken eine Medaille vorweist und sich dadurch wohl als Medailleur Karls des Kühnen kennzeichnet. Da Niccolò Spinelli von 1467/68 in Flandern tätig war, mag Memling ihn damals am Hofe Karls des Kühnen, seines hohen Auftraggebers, kennen gelernt haben. Das Porträt eröffnet die Reihe prachtvoller Memlingscher Bildnisse, die eine wesentliche Seite künstlerischer Auffassungsgabe bezeugen. Der erste Eindruck, den das Bild vermittelt, ist der einer festen, kompositionellen Gebundenheit. Der Porträtierte ist gleichsam in einer vordersten Raumschicht in Dreiviertelstellung vor die Landschaft gestellt, die mit der gleichen Liebe und Sorgfalt behandelt ist, wie die einzelnen Züge des Dargestellten selbst. Der Kopf ist völlig rundplastisch herausmodelliert und wird durch eine energisch aufgesetzte Kappe bestimmt gegen den Hintergrund abgehoben.

Mit einer ungemeinen menschlichen Vergegenwärtigung ist der wesentliche Ausdruck erfaßt. Die klugen Augen des wohl vielgereisten Stempelprägers, die feingeschwungenen Lippen mit ihrem schwach aufgesetzten Blaßrot und die klar erkennbare Lage der Gesichtsmuskeln sind voll sprechenden Lebens,

während das dichte Haupthaar, das nach außen in feinen Löckchen sich ausläuft, den Kopf sich klar herausschälen läßt. Das am Hals sorgfältig gelegte Tüchlein leitet dann zu der als feste Masse gegebenen Büste über. Mit maßvoller Anmut präsentiert sich aber auch geradezu suggestiv die wohlgepflegte Landschaft, die bis in die Wolkenverteilung sorgsam abgemessen ist und sich unmittelbar hinter den Kopf herausschiebt. Und wie der Betrachter in dem Gesicht lesen soll, so wird er auch aufgefordert, in der Landschaft mit seinen Blicken zu wandern, zu genießen und spazieren zu gehen.

Das Porträt bezeichnet in der Geschichte der alten Niederländer einen erheblichen Fortschritt, insofern es nämlich in seiner eindringlichen Zuwendung an den Beschauer den älteren Porträtstil der früheren Generation erweitert nach der Seite einer allseitig bestimmten Vorstellung der menschlichen Seele.

Auch hier weist die Art des Entwurfes auf einen Rogier hin, während im einzelnen, vor allem in der delikaten Farbengebung wohl Anklänge an Dierck Bouts vorhanden sind, dessen unmittelbarer Schüler der Meister aber nicht zu sein braucht.

So haben wir als früheste Arbeiten zwei Hauptwerke, die uns bezeugen, daß Hans Memling schon Ende der sechziger Jahre selbständig dastand und die in den siebziger Jahren nun einsetzende raschere Produktion bringt den Künstler bald zu seinem endgültigen Stil.

Ein monumentales Werk dieser Periode ist der Altar mit dem Jüngsten Gericht, der durch Zufall in die Marienkirche nach Danzig verschlagen wurde. Er hatte sich auf einem Schiff befunden, das 1473 von Tommaso Portinari, dem wohlhabenden Bankier der Mediceer, mit reicher Schiffsladung von Brügge nach Italien fuhr, aber von dem Danziger Paul Beneke gekapert wurde. Als Stiftung der Reeder des Beneke wanderte er auf den Georgaltar der Brüderschaftskapelle in der Danziger Marienkirche, so daß die Auftraggeber des Werkes, der Florentiner Kaufherr Jacopo Tani und seine Gemahlin, trotz zahlreicher Reklamationen nie in den Besitz ihrer Stiftung kommen konnten. Der Danziger Altar muß 1471/72 entstanden sein. Er schlägt ein Thema an, das gleichfalls an Früheres anknüpft. Zweifellos hat Rogiers gewaltiger Altar in Beaune die Richtung gegeben, jenes Werk, das im Wetteifer mit dem Genter Altar entstanden ist. Die Mitteltafel zeigt den hl. Michael in glänzender Rüstung, die in ihren gebogenen, glänzend polierten Flächen die Umgebung widerspiegelt. Er hält die Wage der Gerechtigkeit, auf deren einer Schale die betende nackte Figur des Gerechten kniet, während die andere nach oben schlagend die leichte Gestalt des verzweifelnden Ungerechten trägt. Darüber sitzt Christus als Herrscher, der von den zwölf Aposteln und zu beiden Seiten von Maria und Johannes, den Fürbittern der Menschheit, umgeben ist. Der linke Flügel zeigt dann den Eingang in die Seligkeit wie einen Einzug in ein prächtiges Felsenschloß, während der rechte in packender Dramatik den Absturz der Verdammten schildert. In diesem Werke gibt sich Memling zum ersten Male als kunstvoller Gestalter eines figurenreichen Stoffes, und bewundernswert ist die Klarheit, die er dabei bewahrt. Ein reiches, bewegtes Leben entwickelt sich. Hier fehlt es nicht an scharfen Akzenten. Packend wird die Verzweiflung der Verdammten dargestellt. Der Künstler beweist ein organisatorisches Talent, die Räumlichkeit zu klären, die Gestalten auseinanderzuhalten und doch in einer Gesamtheit zusammenzufassen.

Im Danziger Altar ist Memling zu einer großen Reife herangewachsen, und eine stattliche Zahl von Werken der siebziger Jahre können sie weiter dokumentieren. Neben einer Reihe von Porträts, die den Stil des Spinellibildnisses fortführen, wie die Bildnisse des Willem Moreel, des Bürgermeisters von Brügge, und seiner Gemahlin, der Barbara von Vlanderburgh (Taf. 2), ist das Ende der siebziger Jahre die Entstehungszeit zweier ganz monumentaler Aufgaben: des Johannisaltars und des Dreikönigsaltars im Hospital zu Brügge.

Der Johannisaltar ist Memlings charakteristischste Schöpfung. Nicht nur nach seiner Datierung (1479), sondern nach seinem künstlerischen Geiste nimmt dieses Werk eine ganz zentrale Stellung ein. Der Altar bildet sozusagen das Bindeglied zwischen zwei Reihen im Oeuvre des Meisters. Im Anschluß an den frühen Altar in Chatsworth ist auch dieses Werk entstanden, wobei Rogiers Sakramentsaltar noch

den Grundstock bildet. Das Hauptbild zeigt in einer hochstrebenden Architektur die Vermählung der hl. Katharina, während auf den Seitenflügeln die Geschichten Johannes des Täufers und Evangelisten dargestellt werden. In der Mitteltafel ist die völlig symmetrische Behandlung der aufgestellten Figuren noch bewahrt und die Öffnung der Architektur an der Rückseite zum freien Ausblick in die Landschaft verwandt. Das Eigentümliche ist aber hierbei, daß der Künstler in diesen Ausblicken zu erzählen anfängt. Hier wird schon mit der Darstellung einiger Episoden aus dem Leben der beiden Johannes begonnen, die dann auf den Seitenflügeln breiter und anschaulicher fortgeführt werden. Sollten wir hier nicht in der Lust zu fabulieren, die ihn von seinem Meister Rogier trennt, nicht doch eine typische, deutsche Eigenschaft herauslesen können? Sollte sich Memling in diesem Werke nicht wieder in seine alte deutsche Anschauung zurückgefunden haben, nachdem er seinen Lehrer voll in sich aufgenommen hat? Zum mindesten verrät die Art, die Episoden der Johanneslegenden in kleinen in sich vollendeten Kompositionen ganz sukzessiv darzustellen, einen Künstler, der mit der Miniaturmalerei aufs engste vertraut gewesen ist. Was liegt näher als die Vermutung, daß der Meister Hans als geborener Deutscher in der Miniaturmalerei gelernt hat, sie als sein innerstes Wesen erfaßte und unter Rogiers Einfluß den Weg in die Monumentalmalerei von der Miniaturmalerei aus fand, deren Gestaltungsprinzipien er in dem Johannisaltar als reifer Künstler mit einer monumentalen Repräsentation zu verbinden suchte.

Und in der Tat scheinen die weiteren Werke diese Ausnahme zu bestätigen. Denn außer dem Dreikönigsaltar von 1479 schließen sich die Schöpfungen der achtziger und neunziger Jahre enger an den Johannisaltar an. So macht sich das eben hervorgehobene Erzählertalent in ganz ursprünglicher Weise in der Marientafel in München und dem Passionsbilde in Turin bemerkbar.

Die sogenannten sieben Freuden Mariä bildeten das Mittelstück eines Flügelaltars, der von dem Lohgerber Peter Bultync für die Zunftkapelle der Marienkirche zu Brügge bestimmt und 1480 vollendet wurde. In einer weiten, zusammenhängenden Landschaft, die reich an Baulichkeiten, Architekturdurchblicken und Städtebildern ist, werden Szenen aus dem Marienleben von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt der Jungfrau geschildert. Mit anschaulicher Lebendigkeit wird dabei die Geschichte der Drei Weisen aus dem Morgenlande mit hineingesponnen. Obwohl in diesem Bilde alle tektonischen Abteilungen verschwunden sind, ist die Tafel doch in einzelne Gruppen abgegrenzt. Freilich muß der Betrachter den Faden sich selbst suchen, den er gehen will, um im Nacheinander das Bild zu erkennen. Der Künstler überträgt hier in die Tafelmalerei die Darstellungsweise eines Miniators, und unwillkürlich drängt sich vor diesem Bilde der Vergleich mit den Darstellungen in den Miniaturkodizes auf, wie sie im Kreise Philipps des Guten, der eine besondere Vorliebe dafür besaß, florierten. Nach ihrem Vorbilde bewegt sich die Räumlichkeit des Bildes nicht in die Tiefe, sondern geht mit schwachem Anstiege in die Höhe. Immer weiter soll das Auge des Betrachters spazieren gehen und weiter gelockt werden, alles Übrige zu verfolgen, mag er nun von links nach rechts oder von der Mitte aus, die in breiterer Ausführung die Anbetung der Könige zeigt, seine Wanderung beginnen.

In ganz ähnlicher Anordnung ist auch die Turiner Tafel mit der Passion Christi gehalten (Taf. 3). Hier wollte der Maler den Verlauf des Leidens Christi darstellen. Daher wird links die Gefangennahme Christi, in der Mitte die ereignisreichen Begebenheiten im Palaste des Pilatus und rechts der Weg nach Golgatha hervorgehoben. Freilich konnte sich der Erzähler der Leidensgeschichte nicht bei diesen Hauptmomenten beruhigen. Eine wirkliche Erzählungskunst wird entwickelt, die Vergangenes und Späteres zu verbinden weiß. Er erläutert, wie alles dazu gekommen ist, und kann sich nicht verschließen, nach der Kreuzigung, in der im Hintergrund das Werk gipfelt, auch einen Hinblick auf die Erlösung zum Osterfest zu schildern. Auch dieses Werk, das aus vielen minutiösen Einzelheiten besteht, ist für Memlings Kunst sehr charakteristisch. Freilich ist es nicht so geklärt wie die Münchener Tafel, und der Einblick in das große Menschengewirr inmitten einer Stadt von einem höheren Standpunkt aus ist nicht von einheitlicher Wirkung. Indessen bietet gerade dieses Bild eine Fülle ursprünglicher Ausdrucksformen. Die

Einzelszenen sind von einer geradezu dramatischen Kraft, durch die auch die Bewegungen der Figuren überraschen. Zudem ist die farbige Gesamtstimmung von unaussprechlichem Reiz und offenbart Wagnisse, wie sie im Laufe der späteren niederländischen Malerei erst zu vollster Reife gelangten. Während im Marienleben heitere Sonne über allen Szenen lagert, wird in der Passion auf die jeweilige Tageszeit bei einzelnen Szenen, wie bei der Gefangennahme, Kreuzigung und dem frühen Gang der Maria, wo hinter dem See helles Osterlicht schimmert, Rücksicht genommen. Auch das Turiner Bild wird in der Zeit um 1480, nach dem Marienleben entstanden sein. Es hat den Anschein, daß der Meister, von dem wir gerade aus diesem Abschnitt seines Lebens eine Anzahl bedeutender, fest datierter Werke haben, sich in dem Stadium überreicher Produktion befunden hat. In diese Zeit weisen ihrer stilistischen Eigenschaft nach einige Fragmente, wie z. B. die bisher wenig beachteten Altarflügel mit Stephanus und Christophorus im Weimarer Schloß (Taf. 4).

Memling war in Brügge zweifellos damals der beliebteste und gesuchteste Künstler. Das Bürgertum, für das er in erster Linie arbeitete, bedachte ihn reichlich mit Aufträgen, die er wohl mit einer bestimmten Schülerzahl zu bewältigen verstand. Neben der Arbeit an den großen Altären hat er darum immer mit Porträtdarstellungen sich beschäftigt. Das Votivdiptychon des Martin von Nieuwenhove von 1487 (Taf. 5 und 6) legt ein klares Zeugnis ab, bis zu welchem Grade der Künstler in dem gegenwärtigen Erfassen des Menschen gewachsen war. In der Geschichte der Porträtdarstellung beansprucht dieses reife Werk eine hervorragende Stelle. Die Gestaltung des Menschen ist nun eine wesentlich freiere geworden, wenn auch die ältere Sorgfalt erhalten geblieben ist. Dieser jugendliche Nieuwenhove, der bald in den Stadtrat zu Brügge kam und Bürgermeister wurde, ist in seiner ganzen Lebendigkeit und ursprünglichen Frische von dem Maler gesehen. Er kniet vor einem Betpult. Seine Lippen sprechen ein Gebet zu der Madonna, die in reinster Anmut mit dem Kinde spielt. Vergleicht man dieses Bildnis mit denen eines van Eyck, so wird am besten klar, aus welcher neuen geistigen Verfassung heraus der Künstler schafft. Ein Hauch von frisch pulsierendem Leben weht uns hier entgegen. Die Darstellungstreue und die Liebe, mit der auch die Umgebung des Dargestellten gegeben ist, wird durchdrungen von einer rein menschlichen Vergegenwärtigung der ruhigen Existenz. Die Innenräumlichkeit ist prachtvoll ausgestattet. Hier ist ein Künstler am Werke, der im Vollbesitz reifer Ausdrucksmittel sich befindet.

Im Jahre 1489 wurde im Johannishospital zu Brügge ein eichener, gotischer Reliquienkasten geweiht, der die Gebeine der hl. Ursula und der 11000 Jungfrauen aufnahm. Dieser Schrein, der nach Art der Kapellenarchitektur gebildet wurde, ist Memlings populärste Schöpfung geworden. Während auf der einen Schmalseite die hl. Ursula, wie sie die 11000 Jungfrauen beschirmt, dargestellt ist (Taf. 7), erscheint auf der anderen Schmalseite die Madonna mit den Stiftern. In je drei Rundbogenarkaden flamboyanten Stiles sind aber an den Langseiten die Hauptepisoden der Ursulalegende vorgeführt. Ursula, die Tochter des englischen Königs Maurus, wollte sich mit dem heidnischen Prinzen Aetherius nur unter der Bedingung verbinden, wenn der Freier sie mit 11000 Jungfrauen auf drei Jahre nach Rom zur Bekehrung pilgern ließe und er selbst in dieser Zeit das Christentum annehme. Die Jungfrauen schifften sich in Köln nach Basel ein, ließen sich in Rom vom Papste Segen und Kommunion erteilen, kamen wieder nach Basel zurück, von wo sie den Rhein hinab fuhren. Vor Köln treten ihnen aber heidnische Scharen entgegen, deren Häuptling Ursula zum Weibe begehrt. Auf ihre Weigerung hin, greifen die Barbaren zu den Bogen, unter deren Pfeilen die Heilige und ihre Begleiterinnen den Märtyrertod fanden. Diesen Vorwurf hat der Künstler meisterhaft zu bewältigen verstanden. Leider vermittelt der schlechte Zustand des Werkes eine geteilte Vorstellung von der ehemals kostbaren Ausführung. Auch ist die vollständige Eigenhändigkeit Memlings von mehreren Seiten angezweifelt worden. Trotz alledem atmet dieses Werk wie kein anderes den Geist unseres Künstlers und fügt sich in das erhabene Bild seiner Erfindungen unzweideutig ein, wenn auch vielleicht die letzte Ausführung einigen Schülern überlassen worden ist. Die Aufgabe, das Martyrium in den Arkaden darzustellen, wird nun von dem Künstler in einer origi-

nellen Art gelöst. Der Maler nimmt von vornherein Rücksicht auf den Schrein, um den die Gläubigen herumzuwandeln haben. Darum beginnt er an der linken Seite mit der Legende und führt sie dem Prinzip des Ablesens nach rechts. In munterer Folge werden die Ankunft der Heiligen in Köln, dessen Dom in der Ferne auftaucht, die Ankunft der Jungfrauen in Basel, ihr Empfang in Rom, die Einschiffung der nach Basel Zurückgekehrten, der furchtbare Empfang in Köln und schließlich als packender Abschluß der Märtyrertod der edlen Jungfrau unter den Heiden vorgeführt.

Die von uns beigegebene Abbildung (Taf. 8) gibt die köstlichste der Szenen wieder: Die Ankunft in Rom. Bis zu den Stufen des Laterans ist die Heilige mit ihrer Pilgerschar gedrungen und wird vom Papste Cyriacus und seinen Kardinälen empfangen. In rührender Naivetät kniet die Königstochter an der Spitze ihrer Pilgerschar vor dem würdigen Haupte der Christenheit und läßt sich den Segen erteilen. Indessen empfangen daneben in einer Taufkirche die bisher noch Ungläubigen die Taufe. Die entzückende Anmut und Harmlosigkeit, die über der ganzen Szene lagern, sind von unbeschreiblichem Reize, wobei die Eindringlichkeit der Darstellung durch nichts beeinträchtigt wird.

Unmittelbar an den Ursulaschrein schließt sich das am spätesten datierte Werk (1491) an, das nach Lübeck kam. Mag auch die Passion in der Lübecker Marienkirche nicht mehr die vollste Eigenhändigkeit Memlings besitzen, so ist dieses Werk doch aus dem engsten Schülerkreis hervorgegangen, und zweifellos hat auch der Meister seine Hand mit am Werke gehabt. Wie kein anderer erscheint dieser Altar als das reichste, was Memling als Erträgnis seines großen Künstlerlebens aufgebracht hat. Wohin das Auge sich wendet, begegnet es einer Fülle von Einzelbeobachtungen. Freilich ist auch eine gewisse Veräußerlichung der Memlingschen Art festzustellen.

Die letzte Schaffenszeit Memlings bietet überhaupt eine Reihe von Fragen, die nicht leicht zu beantworten sind. Nicht nur entfallen in diese eine Anzahl von Werken, die nur von Schülerhänden ausgeführt oder wenigstens vollendet wurden, sondern in einzelnen Bildern treten neue Erscheinungen auf, deren Aufkommen wir nicht ohne weiteres entwicklungsgeschichtlich erklären können. So überraschen uns eine Gruppe von Existenzbildern, die die Madonna mit einem Engel und Stifter unter Baldachin zeigen. Sie erhalten ihr eigenartiges Gepräge durch Renaissancemotive wie die von Putten getragenen Girlanden. Dieses Motiv, das in der italienischen Frührenaissance vor allem zahlreiche Verwendung gefunden hatte, kann nur durch Berührung mit italienischer Kunst erklärt werden und wird seit Memling in der niederländischen Schule, vor allem bei Gerard David, ein beliebtes Dekorationselement. Ein köstliches Beispiel dieser Gattung verwahrt das Wiener Museum (Umschlagbild). Es trägt alle edlen Züge Memlingscher Kunst in sich beschlossen. Eine wohltuende, trauliche Stimmung umfängt die Heiligenversammlung. Aus diesem frischen Bilde kann man die künstlerische Gesinnung am besten erkennen, auf die vor allem die nachfolgende Generation aufbaute. Hier ist die Gotik, die wir bei Memling immer noch nachwirken sahen, fast überwunden. Die Beruhigung und Sammlung, die freie Räumlichkeit in ihrer symmetrischen Komposition und der geklärte Bildaufbau deuten die neuen Bahnen der Entwicklung an. Sie sind der Schritt zur Renaissance.

Es ist erklärlich, daß ein Künstler wie Memling, der in allseitiger Breite in den Ideen eines ganzen Jahrhunderts lebte, bei seinen Gestaltungen auf einen wesentlichen Teil der großen Tradition auch verzichten mußte. Memlings Schaffen bedeutet ein Ringen um das Problem der Raumdarstellung. Kein Wunder, wenn er durch Aufgeben der vollen Körperlichkeit eines Rogier van der Weyden und der Farbenkraft der van Eycks über die Miniaturmalerei in die Tafelmalerei seinen Weg zu bahnen suchte. Freilich tat er das ohne große Revolution, so daß als Gesamtbild seiner Persönlichkeit das einer edlen Harmonie und Geschlossenheit vor uns steht.


















IL · YA · CAVSE
HOC · OPVS · FIERI · FECIT · MARTINVS · D · NEWENHOVEN · ANNO · DM · 148Λ




AN VERO ETATIS SVE 23













